

Dal rito della bombetta al “Petit Cabrón”: critica alle ideologie e irrisione della dittatura nell’opera narrativa di Andrea Camilleri e Arturo Pérez-Reverte

Simona Demontis
Universidad de Málaga
0619936394@uma.es



Riassunto

Lo scopo di questo contributo è mostrare come Andrea Camilleri e Arturo Pérez-Reverte, scrittori di paesi e lingue diverse, abbiano adottato strategie narrative simili per ricostruire gli avvenimenti del passato. Il focus si concentra, in particolare, sul fatto che hanno raccontato la dittatura e la guerra, che entrambi hanno sperimentato, utilizzando le armi dell’ironia e del sarcasmo e deformando la realtà talvolta in modo parodico e caricaturale. Attraverso il *sense of humour* di cui sono dotati, prendono le distanze dagli avvenimenti, rispettando la memoria degli eventi e richiamando la società civile all’assunzione del senso di responsabilità individuale.

Parole chiave: Camilleri; Pérez-Reverte; dittatura; guerra; ideologie; ironia; memoria del passato.

Abstract. *From the ritual of the bowler to the “Petit Cabrón”: critique of ideologies and derision of dictatorship in the narrative work of Andrea Camilleri and Arturo Pérez-Reverte.*

The purpose of this paper is to show how Andrea Camilleri and Arturo Pérez-Reverte, writers from different countries and languages, have adopted similar narrative strategies to reconstruct the events of the past. Special attention is given to their experiences of dictatorship and war, which they both lived, by using irony and sarcasm as a weapon and by deforming reality, sometimes in a parodic and caricatured way. Through their sense of humour they distance themselves from facts, showing respect for the memory of events and inviting civil society to assume a sense of individual responsibility.

Keywords: Camilleri; Pérez-Reverte; dictatorship; war; ideology; irony; memory of the past.

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

L'opera di Andrea Camilleri (1925-2019) ha raggiunto ampia notorietà internazionale soprattutto grazie alla saga del Commissario Montalbano, tradotta in oltre trenta lingue e trasposta in una fortunata serie televisiva, trasmessa anche all'estero. La Spagna, in cui la sua fama è dovuta anche all'amicizia con Vázquez Montalbán (da cui, come è risaputo, prende il nome il celebre Commissario), è il paese con il maggior numero di traduzioni (Caprara, 2019, p. 28). L'ampio interesse da parte della critica ha alimentato anche numerose analisi comparate tra i diversi aspetti della sua produzione e quella di altri autori, italiani e stranieri, tra cui lo stesso Vázquez Montalbán.¹

Non ci sono ancora, peraltro, raffronti tra Camilleri e Arturo Pérez-Reverte (1951), tra i quali nonostante la differenza di lingua, di età e di paese di provenienza, esistono numerose affinità. Entrambi gli scrittori sono arrivati alla narrativa dopo lunghe esperienze in altri ambiti,² che hanno conferito loro una grande versatilità, evidente nella loro opera vasta e differenziata. Ambedue hanno dimostrato di avere la capacità di approfondire carattere ed evoluzione di personaggi seriali, ricchi di sfaccettature (il già citato Montalbano per Camilleri; i cicli di Alatriste e di Falcó per Pérez-Reverte). Soprattutto, condividono un forte spirito identitario e l'interesse nei confronti delle vicende ambientate nel passato; inoltre, nelle loro opere adottano una simile strategia narrativa per la ricostruzione storica: entrambi, infatti, tendono alla falsificazione dell'evento, col paradossale intento di mostrare la realtà dei fatti, scervra dalle manipolazioni sulla verità, operate spesso dalla politica e dalle istituzioni ufficiali. Una tecnica di contraffazione che in alcuni casi arriva fino alla *forgerie* (Genette, 1997, p. 92 e ss.) – come, per esempio, l'apocrifo di una novella di Boccaccio di Camilleri e i sonetti ricalcati da Quevedo di cui è disseminata l'epitologia di Alatriste – e che porta i due autori a divertirsi a frammi-schiare personaggi autentici e di fantasia. Il gioco intertestuale è evidente, per esempio, quando in *Corsarios de Levante* viene incluso fra i cavalieri di Malta Luciano Canfora (Pérez-Reverte 2016a, p. 1442) – autore, tra l'altro, de *La storia falsa* –, mentre Nardo Sciascia e Cecè Consolo si affacciano ne *Il Birraio di Preston*, in qualità di Vigili del fuoco volontari (Camilleri, 1995, p. 69).

Un altro punto di contatto fra i due scrittori, sul quale si concentra specificamente questa analisi, è costituito dal fatto che Camilleri e Pérez-Reverte abbiano affrontato l'esperienza della dittatura e della guerra (l'uno ha vissuto la seconda guerra mondiale, l'altro, come giornalista, ha documentato numerosi conflitti fratricidi). Per usare quelle abusate frasi fatte tanto odiate da Montalbano, la guerra civile sia in Italia che in Spagna è una piaga ancora aperta, una ferita non rimarginata: lo scopo di questo contributo è mostrare come i due scrittori abbiano preso le distanze dagli avvenimenti utilizzando di frequente l'arma dell'ironia e del sarcasmo, arrivando talvolta alla satira, alla parodia e alla

1. Circa Vázquez Montalbán si veda Demontis (2001). Per motivi di spazio, mi limito solo a citare l'esistenza di molteplici studi comparati con altri autori italiani e stranieri (Pirandello, Sciascia, Simenon ecc).
2. Camilleri, fino agli anni '90 si è dedicato perlopiù alla regia; Pérez-Reverte è stato a lungo reporter di guerra.

caricatura,³ con quel *sense of humour*, talvolta frammisto ad amarezza, di cui entrambi sono dotati, usando la letteratura in modo catartico, per rielaborare le ossessioni del passato.

Storicamente la riflessione sulla parodia risale all'epoca classica, a partire dalla *Poetica* di Aristotele: i concetti di ironia e parodia, caricatura e *pastiche* sono strettamente connessi e tuttavia non c'è esatta concordanza del significato di questi termini tra una lingua e l'altra.⁴ Per ironia si intende solitamente un discorso pseudologico (Jankélévitch, 1997, p. 50) a *doppio strato*, in cui i livelli di significato, quindi, oltrepassano quello letterale e fanno riferimento a un sistema culturale e di valori in comune fra autore e lettore, senza il quale non si può percepirne il senso, utilizzando una competenza comunicativa in cui la parodia diventa il linguaggio ironico per eccellenza.⁵ In Camilleri e Reverte il suo impiego sottintende un forte elemento di denuncia, connesso all'indiscusso impegno civile portato avanti da entrambi; in sintonia con le affermazioni di Hodgart, secondo il quale "la satira non è solo la forma più comune di letteratura d'indole politica [...] è la forma di letteratura più imbevuta di politica [...] ambedue sono cose necessarie" (1991, p. 30).

1. Belve in camicia

Pérez-Reverte ha voluto ripensare la suddetta distanza e rifiutare il corrente manicheismo nelle riflessioni sulla guerra civile spagnola, utilizzando sia toni polemici che didattici; ha pubblicato persino una sua versione del conflitto *ad usum delphini*, con illustrazioni comprensibili ai più giovani (Pérez-Reverte, 2015). Nella realizzazione della trilogia con Lorenzo Falcó ha scelto una particolare angolazione delle vicende che gli permettesse un'analisi equanime di un passato ancora troppo recente. Di famiglia repubblicana, il nome del personaggio è un omaggio a suo zio Lorenzo, "Chencho", arruolatosi appena sedicenne nei reparti comunisti, ferito in prima linea e morto poco più che ventenne (Pérez-Reverte, 2018, p. 7). Si è ispirato, inoltre, a situazioni autentiche che ha affrontato durante gli anni dei *reportage* in zone di conflitto, ma anche alle peripezie dei protagonisti della letteratura popolare "cappa e spada", come gli eroi di Dumas o Scaramouche e al prototipo del ladro gentiluomo,

3. Sulle innumerevoli tonalità delle sfumature esistenti all'interno della sfera dell'ironia, tra *humour*, satira e derisione, cfr. Jankélévitch (1997, p. 50), nonché la distinzione operata da Genette (1997). Per un panorama critico circa la problematica si rimanda a Giannetto (1977) che, pur non proponendosi come sinossi sistematica, offre un ampio ventaglio bibliografico sull'argomento, il cui approfondimento non rientra negli obiettivi di questo lavoro.
4. Cfr. Bonafin (2001), secondo il quale esiste una certa confusione terminologica che porta a sovrapporre la parodia al *pastiche* e alla caricatura.
5. Tale teoria accomuna studiosi di diverso orientamento quali Allemann (1971) e Muecke (1969), citati in Giannetto (1977, pp. 465-466), che fa riferimento anche alle riflessioni di Booth (1974, pp. 5-6), riguardo alla distinzione fra *stable* e *unstable irony*, menzionata anche da Marimón Llorca (2005, p. 36) a proposito delle quattro fasi del procedimento di identificazione dell'ironia.

Rocambole; tutti referenti presenti di frequente nella produzione revertiana. Falcó differisce intenzionalmente dai protagonisti delle sue opere precedenti, perché è un mercenario amorale, spia senza ideologia, membro del Gruppo Lucero al soldo dei franchisti durante la Guerra civile spagnola, creato appositamente per svolgere i “lavori sporchi”. Appare agli antipodi, per esempio, rispetto a Hermógenes Molina di *Hombres buenos*, un bibliotecario erudito e con deciso senso identitario, per cui parole come “onore” e “Spagna” hanno un significato profondo e imprescindibile. Presenta forti diversità, ma anche analogie rispetto ad Alatríste, protagonista della lunga saga omonima, che ha creduto in parole come Dio, Patria, bandiera, ma è ormai un veterano disilluso, tradito dalla vita, un sicario prezzolato e ben addestrato, che pure mantiene intatti i propri principi e il senso dell'onore. Per certi versi ha qualcosa in comune anche con altri personaggi, come l'altro *héroe cansado*, Lucas Corso di *El club Dumas* (1993), cacciatore di libri rari per conto terzi, ma estraneo alle guerre fra bibliofili; è possibile trovare affinità persino col personaggio eponimo di *Sidi* (2019), riedizione revertiana del leggendario *Cid Campeador*. Il suo antecedente diretto, peraltro, è senz'altro da individuare in Max Costa, il protagonista di *El tango de la guardia vieja* (2012), disinvoltato ballerino di professione e *gigolò*, uomo di mondo, truffatore e scassinatore, incastrato suo malgrado nel 1937 in un affare di spionaggio in cui sono coinvolti i servizi segreti italiani e spagnoli.⁶

Falcó è un professionista che dimostra una certa lealtà, prima di tutto per sé stesso e poi nei confronti di chi lo paga, ma ostenta disinteresse nei confronti delle fedi politiche contrapposte e rivendica la propria estraneità a qualunque fazione; osserva e constata efferatezze da ambo le parti, talvolta rispetta, pur senza comprenderle, le persone che in nome dei loro valori rischiano o sacrificano la propria vita, ma conserva sempre un senso di superiorità dal quale nasce il suo atteggiamento satirico.⁷ La strategia narrativa dell'autore, con la presenza del narratore onnisciente, ma con la focalizzazione sul protagonista, induce il lettore all'identificazione col personaggio, le cui amare e ciniche riflessioni sui problemi del mondo appaiono condivisibili.

Hodgart ha identificato “due particolari filoni del romanzo in stretta affinità alla satira” (1991, p. 238), entrambi provenienti dalla letteratura spagnola: la figura nel *nobile idiota* di matrice cervantina e quella del *picaro*, briccone matricolato:

ragazzo troppo intelligente per la situazione di vita in cui si trova [...] vive delle risorse della sua intelligenza e se la cava imparando le dure lezioni del mondo [...] è cinico e amorale, non è tenero di sentimenti, descrive realisticamente la vita sociale ed è soprattutto antieroico (p. 241).

6. “Falcó es una consecuencia de Max Costa”; “uno procede del otro”, ha dichiarato Pérez-Reverte ne *La Cueva del ciclope* (2020b, *passim*), utile anche per confermare i riferimenti agli altri romanzi citati.

7. Tali considerazioni si basano sulle riflessioni in merito di Hodgart (1991, pp. 6-7).

Definizione che può dirsi il *pattern* di diversi personaggi di Pérez-Reverte e che si attaglia perfettamente alla figura di Falcó. Nel volume che apre la trilogia, per esempio, *Falcó*, il protagonista viene inviato in qualità di esperto a coadiuvare e dirigere un gruppo di falangisti, esaltati ma dilettanti, infiltrati in zona repubblicana, allo scopo di far evadere dal carcere di Alicante Primo de Rivera, fondatore della falange. Quando gli viene affidata la missione, nonostante l'Ammiraglio suo capo lo descriva come "por completo afecto al Movimiento Nacional" (Pérez-Reverte, 2016b, p. 48), Falcó tiene a precisare di non essere fedele alla causa falangista, come a nessun'altra causa, ma di essere pronto a svolgere il suo compito, perché fa parte del mestiere, per il quale viene pagato profumatamente. Ma tra *sé e sé*, senza infingimenti, rimarca l'illogicità di un massacro inutile, dal quale si estranea, come qualcosa che non lo riguardi e dal quale è *troppo* furbo per lasciarsi coinvolgere (Pérez-Reverte, 2016b, p. 101).

A Falcó, che interpreta con disinvoltura la sua parte di fidato franchista, ma chiede di non essere definito "camerata" come i falangisti, viene affiancato come comandante del gruppo di assalto al carcere Fabián Estévez, eroe di guerra e falangista della prima ora, il quale, tuttavia, mostra apprezzamento nei confronti degli avversari e infatti nega che i "rossi" siano in rotta, come sostenuto dalla stampa propagandistica. Il protagonista osserva l'onestà intellettuale del suo interlocutore con distacco e dissimulata curiosità, mista a simpatia, incredulità e cinismo per la saldezza delle convinzioni che egli sinceramente esibisce; ma dal suo pensiero traspare la sua astuzia tattica e il giudizio di valore nei confronti dell'altro, ritenuto in effetti un povero ingenuo, illuso e accecato dalle proprie certezze (Pérez-Reverte, 2016b, p. 69). L'atteggiamento ironico del personaggio si presenta, quindi, come una sorta di coscienza esterna, che lucidamente offre verità e luce sui fatti e che si limita a demolire le credenze, senza proporre di alternative, mirando all'essenziale (Jankélévitch, 1997, p. 66).

Nell'ultima parte del romanzo Falcó fa una debole resistenza, ma senza veramente opporsi, quando viene informato che l'obiettivo della sua missione è mutato e che consiste addirittura nel contribuire al fallimento della missione di Estévez: persino lo scettico Falcó perde la sua impassibilità e quasi si scandalizza di fronte all'assurdità delle faide interne nelle fazioni dei nazionalisti e allo spregiudicato doppiogiochismo. Quando saluta il comandante Estévez prima che questi, con una ventina di compagni, vada incontro alla morte certa dell'imboscata, Falcó si rallegra che sia notte perché "A la luz del día, tal vez ni siquiera él habría sido capaz de sostenerle la mirada" (Pérez-Reverte, 2016b, p. 219). La sua irritazione deriva perlopiù dalla consapevolezza di essere stato strumentalizzato: da un lato si vergogna di aver dovuto partecipare, suo malgrado, al tranello teso a falangisti ingenui o di fede convinta; dall'altro nascostamente disprezza quella lealtà cieca e addirittura irride, come qualcosa che non gli appartiene, la determinazione dei martiri, usando frasi in cui viene parafrasato e ridicolizzato l'inno falangista *Cara al sol*: "Toda aquella retórica

fascista, siempre argumentando entre la vida y la muerte. Volverá a reír la primavera, etcétera” (p. 219).⁸

L'ironia nei confronti della propaganda comunista è in una forma anche più satirica:⁹ Falcó incontra alcuni suoi complici in un cinema in cui si proietta un “melodrama revolucionario soviético”, liquidando in poche taglienti parole il film tratto dal romanzo di Gor'kij, *La madre* (p. 107). Oppure nel finale, quando Eva si rivela essere una spia sovietica sotto copertura, che proclama fede eterna nel suo credo politico e definisce il suo tipo di vita “luminoso”, condiviso da “Soldados para una guerra inmensa, justa e inevitable”, Falcó sarcasticamente osserva: “Vaya. Eres afortunada” (p. 283 e p. 280).¹⁰

Nel secondo volume della trilogia, *Eva*, la donna è stavolta esplicitamente l'antagonista di Falcó il quale, ripensando ai loro trascorsi, ammette, suo malgrado, di provare per lei un insolito *penchant*, che va oltre il consueto rapporto occasionale “hola y adiós, con un agradable intercambio de microbios” (Pérez-Reverte, 2017, p. 21). Si chiede come la donna potesse mantenere quella sua fede quasi religiosa e per lui inesplicabile, prendendo atto dell'ottusa osservanza dei comunisti nell'esecuzione degli ordini, che non vengono mai messi in dubbio. Un'obbedienza che spinge Eva ad accettare di riferire del proprio fallimento a Mosca, diventando probabilmente una delle tante vittime delle purghe staliniane (pp. 378-379).¹¹ Nel terzo volume della trilogia, *Sabotaje*, pur essendo frequentemente evocata nei ricordi del protagonista, Eva non compare, ma tenendo conto delle intenzioni di Pérez-Reverte di non abbandonare il personaggio della spia franchista alla fine del trittico già edito, la sua riapparizione non sarebbe una sorpresa (Pérez-Reverte, 2020b, *passim*).

Sabotaje differisce dai precedenti volumi per il tono più leggero e fortemente parodistico e per l'ambientazione meno drammatica (pur non evitando, tuttavia, i consueti scenari di violenza efferata): la vicenda si sposta dalle azioni di guerra alla rutilante Parigi dell'esposizione universale del maggio 1937, restituita con una ricchezza di dettagli impagabile, in cui lo scrittore si diverte a ritrarre caratteri autentici con il loro vero nome (Picasso, Marlene Dietrich) o con pseudonimi (Hemingway, Marlaux, Peggy Guggenheim, Lee Miller) e personaggi inventati, ma verosimili, mischiando continuando le carte fra la ricostruzione del fatto storico e la finzione romanzesca.

Il dileggio nei confronti delle ideologie è evidente dallo sminuimento delle Brigate internazionali e dalla descrizione di Picasso, raffigurato secondo

8. L'accenno all'inno in chiave parodistica rientra nella definizione che di norma viene data alla parodia, come qualcosa che allude a un referente conosciuto, che cioè conserva e trasforma il modello, dandone l'idea del rovesciamento (Bonafin, 2001).

9. Come sottolinea Hodgart, del resto, satira e politica sono indissolubili fin dai tempi di Aristofane (1991, pp. 31-32).

10. Questo è un evidente esempio di ironia prototipica antifrastica, che conferma l'assunto secondo cui l'ironia è una doppia affermazione: mentre si dice qualcosa, contemporaneamente la si nega, cfr. Reyes (2004, p. 147), Casas Navarro (2004, p. 120), Marimón Llorca (2005, p. 36).

11. Un esempio fra le simili osservazioni di cui è disseminata l'intera narrazione.

la prospettiva dei franchisti con epiteti volgari, tratteggiato come un pittore di spazzatura, opportunista avido di denaro, pronto a spillare quattrini alla Repubblica spagnola, millantando ideali nei quali non crede.¹² L'opera destinata all'esposizione della *Ville Lumière* è il celeberrimo *Guernica*, destinato a campeggiare, secondo l'interpretazione franchista, fra "un lavado de imagen que haga olvidar las matanzas de curas y religiosos. Van a exhibir piezas del patrimonio eclesiástico y fotos de milicianos protegiendo catedrales y monumentos históricos... Todo muy conmovedor" (Pérez-Reverte, 2018, pp. 97-98).

Nel corso della narrazione è ben chiaro che non c'è, da parte del protagonista, una presa di posizione a favore di una fazione: le sue espressioni sarcastiche sono ben distribuite e sfiorano anche il fascismo italiano e il nazismo tedesco. Gli italiani sono considerati piuttosto inaffidabili, mentre si avverte timore e rispetto nei confronti dei nazisti, di cui si constata maggior fervore ideologico, anche se nemmeno loro scampano alla "eterna guasa española" (Pérez-Reverte, 2016b, p. 18). Quando un vecchio amico turco gli chiede cosa ne pensi della guerra in Spagna, Falcó risponde che "El comunismo, el anarquismo y el fascismo penetran en un pueblo que lleva siglos queriendo ajustar cuentas consigo mismo... Y que, en su mayor parte, apenas sabe leer" (Pérez-Reverte, 2018, p. 256).

Nella visione del mondo di Falcó, tutti profittano dell'ignoranza, tutti sono inattendibili, tutti sono corruttibili, tutti parlano sotto tortura: nessuno si mantiene leale se può avere, in cambio del tradimento, denaro, potere, sopravvivenza (o una morte rapida). Non fanno eccezione nemmeno i disciplinati russi comunisti: nel finale di *Sabotaje*, persino Kovalenko, influente agente sovietico, diretto superiore di Eva, richiamato anch'egli a rendere conto del proprio operato a Mosca, preferisce consegnarsi all'*intelligence* spagnola. Non vuole fare la fine che, con ogni probabilità, ha fatto la sua migliore agente: Kovalenko, come Falcó, ammira la coerenza di Eva, ma non la condivide e osserva cinicamente che nel loro mestiere vige una sorta di legge matematica: "Los que tienen patriotismo, fe y valor siempre pierden al final mucho más que los que no los tienen" (Pérez-Reverte, 2018, p. 355). Pur rammaricandosi della sorte della donna, non se ne interessa, perché non gli conviene, perché tutto si riduce all'acquisizione e alla gestione del potere, evidente dalla disincantata riflessione di Falcó: "De todo eso saldrá un dictador, es igual el bando que gane. Rojo o azul, dará lo mismo" (Pérez-Reverte, 2017, p. 112).¹³

12. Il franchismo opera la dissacrazione e delegittimazione di un personaggio pubblico, in linea con la schematizzazione della caricatura operata da Genette (1997, p. 32), non a fini ludici, ma con intenzioni aggressive e canzonatorie. Cfr. anche la devalorizzazione in Hodgart (1991, p. 127).

13. L'autore, a tal proposito, ricalca le equanime affermazioni del 1937 di Chaves Nogales (2001, p. 17).

2. Dittatori alla berlina

Pérez-Reverte ha dichiarato nel suo romanzo d'esordio che "la ficción confiere a veces al autor el divertido privilegio de hacerle trampas a la Historia" (Pérez-Reverte, 1986, p. 171), vale a dire la possibilità di miscelare sapientemente la realtà con l'immaginazione, strategia che può definirsi la sua cifra stilistica. L'interesse dello scrittore per il racconto a sfondo storico, oltre che con la suddetta trilogia di Falcó e con la celebrata saga di *Alatriste* che si svolge nei primi decenni del '600, è evidente fin dalla comparsa dei primi lavori, *El húsar*, ambientato nel 1808 e *El maestro de esgrima*, le cui vicende si svolgono nel 1868, fino al più recente *Hombres buenos*, che si sviluppa tra Spagna e Francia nel periodo prerivoluzionario.

Pérez-Reverte ha palesato comunque una certa predilezione per il periodo napoleonico, con soluzioni narrative che spaziano dal romanzo di formazione al documentarismo di *Un día de Cólera*, in cui la ricostruzione storica del 2 maggio del 1808 lascia scarso spazio alla *fiction* (Maramotti, 2014, p. 151); dalla descrizione preguata di tecnicismi (e di pungente sarcasmo) della battaglia navale di *Cabo Trafalgar* alla vicenda dell'assedio di Cadice del 1811, contaminata con l'indagine poliziesca su un assassino seriale nell'avvincente *El asedio*.

Decisamente virato verso la parodia umoristica, invero uno *humour* nero e mordace, è invece *La sombra del águila* (1993),¹⁴ in cui si narra appunto un episodio ambientato durante la tentata invasione delle truppe napoleoniche in territorio russo. La beffarda caricatura del potere è resa anche più evidente nella versione del *graphic novel*, in cui i personaggi sono raffigurati con le deformazioni tipiche della caricatura, dalle espressioni dei volti – i marescialli servili, il fatuo Murat – alla misura iperbolica di alcuni oggetti, come l'enorme feluca dell'imperatore (Pérez-Reverte & Del Rincón, 2012).

La vicenda è raccontata in soggettiva da un anonimo soldato, il quale usa un linguaggio colloquiale e piuttosto scurrile; è membro di un gruppo di circa quattrocento prigionieri di guerra spagnoli, cui era stata data l'opzione di arruolarsi "volontari" nell'esercito francese o marciare in prigionia. Il riotoso battaglione, carne da cannone, profittando della confusione nel corso della fallimentare (quanto fantasiosa) battaglia di Sbodonovo nel 1812,¹⁵ cerca disperatamente di disertare in massa, correndo a consegnarsi nelle mani dei russi. La manovra, però, viene equivocata come un coraggioso tentativo di attacco al nemico da parte di sublimi eroi, pronti al sacrificio: così la interpreta, infatti, un omino munito di binocolo, che li osserva meravigliato dall'alto di una collina (al sicuro dal pericolo). È atteggiato "igual que en las estampas iluminadas, tranquilo y frío", circondato da uno Stato Maggiore di marescialli e generali ipocriti e untuosi, "Sí, Sire. En efecto, Sire. Faltaba más, Sire" (Pérez-Reverte, 2016c, p. 11), dai nomi inventati e spesso irriverenti e allusivi: Labraguette, Fuckermann, Baisepeau. Gli aiutanti di campo assumono pose degne dei

14. L'edizione utilizzata in questo lavoro è quella Debolsillo (2016), con disegni caricaturali.

15. Percival (2005, p. 108) osserva che Pérez-Reverte ha utilizzato come modello la battaglia di Borodino, descritta da Tolstoj in *Guerra e pace*.

quadri di Gericault e usano eufemismi per non incorrere nella furia del vendicativo Imperatore, pronto a comminare punizioni, retrocessioni e fucilazioni; sono leccapiedi che plaudono a ogni sua frase "Esa agudeza corsa, etcétera [...] Ja, ja. Siempre tan agudo, etcétera [...] jé, jé, Sire, muy bueno el chiste" (p. 38, p. 61, p. 112), cercando di trarre vantaggio dal servilismo e godendo delle disgrazie altrui, perché "cuando el Petit estaba de malas, el escalafón corría que daba gusto" (p. 41). Muoiono di invidia quando il comandante di quei pezzenti di *españoles* viene premiato con la Legion d'onore e guardano di sottocchi l'Illustrissimo che, con la stessa espressione studiata, usata per farsi ritrarre (e che costava migliaia di morti alla Francia), sforna una frase storica da mettere come retorica formula di commiato: "se baten los valientes [...] bajo la sombra del águila imperial van hacia la muerte como un solo hombre, en pos de la gloria" (p. 63).

Nella sua iconoclastia di membro dell'orgoglioso popolo spagnolo ingannato dai potenti, ma indomabile, il narratore omodiegetico – la cui raffigurazione già rimanda al picaro hodgartiano rammentato più sopra – ricostruisce a suo modo la tattica francese, a cui da soldato semplice, ovviamente, non aveva accesso (Collado Rodríguez, 1998, p. 58) e non risparmia il fratello dell'imperatore Giuseppe Bonaparte, re di Spagna suo malgrado, soprannominato *Pepe Botella*, per il suo supposto alcolismo; e tanto meno Murat *el Rizos* che, inviato in aiuto degli spagnoli, fa fallire l'operazione di defezione collettiva. Con i boccoli artificiali, le brache attillate, agghindato come un attore di operetta, Murat appare uno zoticone e un fanfarone, coraggioso, ma di dubbia virilità, con quoziente intellettuale e cultura scarsi; incapace di ideare strategie, ricorre sempre alla carica di Cavalleria, anche perché "uno sale estupendo en los óleos de Meissonier. No hay como una carga de caballería para quedar bien delante del Enano" (Pérez-Reverte, 2016c, p. 42). La tradizionale fede religiosa spagnola non basta a frenare il disprezzo persino per la passività del Papa Pio VII, né si lesina la riprovazione al legittimo re di Spagna e ai suoi cortigiani (p. 16).

Gli spagnoli non troveranno più l'occasione propizia per defilarsi e parteciperanno al massacro della ritirata francese dalla Russia: i sopravvissuti saranno solo undici scalagnati relitti, fra cui il protagonista che, narratore e attore degli eventi, offre un ritratto impietoso e ridicolizzato di Napoleone, un piccolo uomo vanaglorioso, (quasi) sempre convinto della propria invincibilità, che si pasce dell'adulazione di chi lo attornia, cortigiani opportunisti che lo lusingano e lo ossequiano per paura di ritorsioni, senza rispettarlo davvero. L'Imperatore, forse, alla fine ha capito le vere intenzioni di quel manipolo di temerari, ma preferisce sfruttare la situazione in chiave propagandista, anche perché, in fondo, ammira quegli *españoles*, bassini, scuri e indisciplinati.

Nel corso del racconto, in cui sono presenti anacronismi, inserti maccheronici in lingue straniere e variazioni regionali dello spagnolo, l'intenzionale dissacrazione, devalorizzazione,¹⁶ demistificazione è resa evidente anche dalle

16. Si applica al personaggio il significato del termine con cui Genette (1997, pp. 419-420) definisce l'operazione della *Shamela* di Fielding nei confronti della *Pamela* di Richardson,

storpiature del francese, derivante dalla provenienza popolare del narratore¹⁷ e dall'insistenza nell'uso delle lettere maiuscole a scopo canzonatorio;¹⁸ il tono del superstita è ironico e a tratti umoristico, con venature decisamente sarcastiche e mordaci (Rodas, 2001, p. 162). Napoleone viene raramente chiamato con il proprio nome, ma generalmente con appellativi sarcastici, come "el Ilustre" oppure più spesso dispregiativi e sminuenti, come "Monstruo", usato nell'epilogo; il più frequente è "el Enano", abbreviazione di "el Maldito Enano"; seguito da "Petit" che velocizza "Petit Cabrón" volgarizzazione ispanica dell'affettuoso epiteto "Petit Caporal", dato dalla Vecchia Guardia francese.¹⁹

Una tecnica di personalizzazione che ricorda il disprezzo e la *vis* polemica del *pamphlet* di Carlo Emilio Gadda, *Eros e Priapo*, in cui l'autore evita di fare il nome di Mussolini, ma vi allude in maniera inequivocabile, dipingendolo spietatamente:

Presidente del Consiglio in bombetta e guanti giallo canarino. [...] Pervenne alle ghettoni color tortora, che portava con la disinvoltura d'un orango, ai pantaloni a righe, al tight, al tubino [...] Con que' du' grappoloni di banane delle du' mani, che gli dependevano a' fianchi, rattenute da du' braccini corti corti (Gadda, 2002, pp. 27-28).

Nel tagliente testo di Gadda, esempio di invettiva (Hodgart, 1991, p. 140), duce diventa "kuce" e si fa ricorso a una varietà fantasiosa di denominazioni caustiche e insultanti, come "il Bombetta", "il mascellone", "l'ione di tutto coccio stivaluto e medagliuto", "Primo Ministro delle bravazzate", "mortuario smargiasso" e via dicendo. Gadda sottolinea a più riprese la stretta connessione fra la sessualità e il potere e come il "maschio maschione" avesse eliminato la concorrenza per farsi avvolgere, lui solo, dalla *claque* femminile, composta da osannanti ammiratrici, fanatiche starnazzanti: "madri spartane, madri romane", pronte ad offrire "il loro sangue alla bella guerra, 'orgogliose' di barattare il cadavere del figlio (del marito, del fratello) con un cenno di

cioè come reazione all'antecedente esaltazione di un tema. Pérez-Reverte usa quella che Hodgart (1991, p. 127) chiama *tecnica della riduzione*, con la quale si opera una degradazione e svalutazione del personaggio che ne riducono la statura e la dignità.

17. Cfr. Martin (2012, p. 167), che insiste su "des distorsions que l'auteur fait subir au texte pour lui donner un fort accent populaire"; peraltro, Maramotti (2014, p. 157) osserva che "La demolizione del mito bellico passa anche per la rappresentazione grafica delle parlate, che sarà abbondantemente ripresa anche in *Cabo Trafalgar*. La pronuncia francese riprodotta in modo scherzoso diviene ulteriore elemento di indebolimento del mito".

18. Per un'analisi più dettagliata del linguaggio revertiano in questo frangente, che si spinge fino al numero delle occorrenze dei termini scurrili, si veda Mc Intyre (2010, p. 40): "The choice of words to describe Napoleon and the use of the inflationary capital letters in those mocking designations is a systematic attempt to puncture the myth of the Napoleonic person and his Grand Imperial ambitions".

19. L'epiteto è ricorrente anche nell'ancor più polemico e sarcastico *Cabo Trafalgar* (Pérez-Reverte, 2004, *passim*), con cui ci sono evidenti diversi punti di contatto.

assenso del tumescere Giove Ottimo Massimo", nella "baggiana criminalata ad Affrica" (Gadda, 2002, pp. 59-60 e p. 22).²⁰

3. Storie del Ventennio a Vigàta

Il sottotitolo del saggio gaddiano, *Da furore a cenere*, è la perfetta sintesi de *La presa di Macallè* (2003), senza dubbio l'opera più discussa e criticata di Andrea Camilleri, per l'argomento scabroso, trattato senza sottintesi, ambientato proprio durante la "smargiassata africana" (Gadda, 2002, p. 22), che è stato già oggetto delle mie riflessioni in passato (Demontis, 2004, pp. 65-84).²¹ Il romanzo è una parodia tragica,²² una farsa portata all'estremo, da intendersi in maniera metaforica, come un'allegoria eccessiva e iperbolica della pornografia dell'autoritarismo;²³ un'amara e grottesca caricatura del totalitarismo, con la quale lo scrittore indaga sul complesso dei meccanismi psicologici e demagogici su cui faceva leva l'aberrante potenza del condizionamento ideologico fascista, strettamente connivente con l'istituzione ecclesiastica, messo in atto allo scopo di creare il consenso (Novelli, 2009, p. 94). Il piccolo Michilino è vittima della propaganda martellante di regime e di una religiosità malata che lo portano a un'*escalation* di violenza inaudita, fino all'omicidio premeditato di un compagno di scuola, che si presuppone sia comunista perché figlio di un comunista; un assassinio perpetrato in onore di *Gesuzzo* non è percepito come offesa al quinto comandamento, perché "Un comunista non è un omo, ma un armalo e perciò se s'ammazza non si fa peccato" (Camilleri, 2003, p. 111).²⁴

La deformazione grottesca è stata spesso l'arma privilegiata dalla critica ideologica, per esempio nella drammaturgia di Brecht (Bonafin, 2001), e l'apice del volume è costituito, infatti, dalla rappresentazione durante un sabato fascista della *infantile e glorificante* ricostruzione della conquista di Macallè (unica notazione autobiografica di Camilleri), in cui gli eroici italiani sono interpretati dai figli dei notabili, mentre i poveracci e i figli dei dissidenti, ovviamente, hanno il ruolo dei *sarbaggi bissini*. È il momento in cui il bimbo ingenuo e credulo, tanto acuto quanto influenzabile, comincia a covare, contro

20. Anche per Gadda si può parlare della già menzionata *tecnica della riduzione*. Si sono riportati i soprannomi con le oscillazioni di maiuscole e minuscole presenti nel testo.

21. Per altre indicazioni bibliografiche e l'ampia e ripetitiva polemica su giornali e riviste, si rimanda alla rassegna stampa del sito del Camilleri Fans Club (Lupo 1997-).

22. Nel senso chiarito in Giannetto (1977, p. 478), riguardo alla diatriba sull'imprescindibilità della presenza della comicità nell'atteggiamento parodico: ne *La presa di Macallè* non c'è traccia di comicità, ma semmai dell'umorismo inteso in senso pirandelliano (su cui evito di dilungarmi in questa sede) che porta a sorridere, ma amaramente.

23. Facendo riferimento genericamente al romanzo di formazione, *La presa di Macallè* si potrebbe assimilare all'attualizzazione del travestimento burlesco che, secondo Genette (1997, p. 63 e ss.) opera una "disconvenienza" o discordanza stilistica fra la nobiltà della condizione sociale e la volgarità del racconto. Attribuire gesta erotiche a un bambino rientrerebbe quindi nella degradazione d'azione (p. 169). Altro accostamento possibile è alle riflessioni di Auden (1962, p. 384) sulla riduzione dell'uomo normale in monomaniaco.

24. Cfr. anche (Camilleri, 2005, p. 287).

i traditori di quei valori in cui aveva creduto ciecamente, propositi di vendetta, concretizzati in un mistico fuoco purificatore che, *da furore a cenere*, lo trasformano in un pluriomicida di soli sette anni.

Camilleri ha subito l'inquadramento nel sistema scolastico ed educativo fascista e in seguito a una maturazione dolorosa e solitaria (Alferj, 2010, I, min. 101) ha progressivamente acquisito lo spirito critico che gli ha consentito di prendere precocemente le distanze dal regime. È comprensibile, quindi, che abbia dedicato a questo periodo della sua vita svariati scritti di natura autobiografica, interviste, articoli, racconti, romanzi. L'interesse di Camilleri per la narrazione di ambientazione storica, tuttavia, è vivo fin dagli inizi della sua tardiva carriera di scrittore – altro punto in comune con Pérez-Reverte. Alcuni dei suoi romanzi storici e civili sono ambientati nel periodo post-risorgimentale o nel '600 e un episodio de *Il re di Girgenti* (a cavallo dei secoli XVII e XVIII) si addice al taglio di questo lavoro. Durante una corrida, organizzata per compiacere il Re di Savoia in visita in Sicilia nel breve lasso di tempo in cui l'isola fu assegnata ai piemontesi, un toro inferocito incorna alcuni nobili nelle parti meno nobili. La testa dell'animale, poi ucciso e macellato, viene acquistata a caro prezzo dal ribelle protagonista (Camilleri, 2001, pp. 338-339), che ne fa ricamare l'effigie su una bandiera: l'irridente vessillo viene issato a sfregio del potere, che in quel frangente era stato ampiamente ridicolizzato.²⁵

Tornando al *focus* dopo questa digressione, due diverse e antitetiche interpretazioni di uno stesso avvenimento reale costituiscono l'avvio di *Privo di titolo*, in cui l'autore ricostruisce in chiave romanzata la vicenda autentica del processo a un sovversivo, accusato dell'omicidio di un diciottenne fascista, in realtà colpito per errore da un camerata. L'imputato è il capro espiatorio ideale per costruire la mitizzazione intorno al martire fascista, a cui vennero intitolate scuole, borghi e strade e dedicate annuali cerimonie in memoria della sua precoce scomparsa, motivo di adunate oceaniche di scolaresche in trasferta, in cui si affaccia un altro ricordo autobiografico dello scrittore (Camilleri, 2005, pp. 9-15). Camilleri propone con convinzione la tesi secondo cui anche il giovane assassinato, come l'innocente ingiustamente processato, sia vittima della ideologia alla quale ha aderito e della violenza che ne è scaturita; la sua è stata una "esistenza stritolata dall'ingranaggio" del regime (ivi, p. 292): non martire a causa del comunismo, ma ucciso per colpa dello stesso fascismo che ne ha strumentalizzato la morte (Benvenuti (2015, p. 59, p. 64), con evidente uso del rovesciamento parodico (Giannetto, 1977; Bonafin, 2001).

Il tema dell'esaltazione di un presunto eroe fascista è l'argomento anche de *La targa*. L'Italia è appena entrata in guerra, per cui quando un dissidente provoca un infarto a uno squadrista e reduce della marcia su Roma, immediatamente si mette in moto il meccanismo di sfruttamento in chiave propagandistica della glorificazione del defunto, con funerali solenni, lutto cittadino, picchetto d'onore ai lati del catafalco; l'esposizione della salma per

25. La tecnica riduttiva, in tal caso, concerne la distruzione della bandiera, emblema dell'ini-
quità del potere (Hodgart, 1991, p. 133).

le condoglianze dà luogo a un contrattempo, che Camilleri, con la tecnica del ribaltamento, trasforma in un intermezzo comico che ridicolizza la cerimonia (Camilleri, 2015a, p. 24). A coronamento finale delle celebrazioni, la decisione di intestare una strada al morto, come caduto del fascismo; ma a poco a poco arrivano informazioni che portano allo smascheramento della sua personalità e la targa stradale muta più volte, fino a raggiungere le vette del grottesco con la scritta "Provvisoriamente caduto per la causa fascista" (p. 56). La vicenda mette in luce le contraddizioni e le ipocrisie delle istituzioni, pronte e pronte a sfruttare l'occasione per compiacere il Governo: la vittima della satira viene spogliata, denudata della sua *persona*, ridotta a uno scheletro che non può più nascondere le sue magagne; non per niente, un tempo la satira era associata alla dissezione di un cadavere, operata in nome della morale.²⁶

Vittima e carnefice, in una sorta di pirandelliano gioco delle parti, si scambiano, ancora una volta, i ruoli, sottoposti entrambi alla falsificazione di un regime che, per mantenere il consenso, si serve di gigantesche mistificazioni e della manipolazione dei fatti, che assumono di frequente i toni della farsa. Un'altra acme del ridicolo si raggiunge quando, sullo sfondo della drammatica vicenda di *Privo di titolo*, alla liturgia del falso martire si aggiunge la fondazione di una falsa città: viene raccontata, infatti, la beffa della progettata e mai terminata costruzione di Mussolinia, da erigersi allo scopo di magnificare il duce il quale, in visita in Sicilia, si presta di malagrazia a presenziare alla cerimonia della posa della prima pietra. Camilleri, riuscendo a mantenere l'equilibrio fra satira e tragedia, dileggia il primo ministro dallo "sguardo napoleonico" e dalla "taliata cesarea" (Camilleri, 2005, p. 203 e p. 229), ritratto nel corso dell'inaugurazione dei lavori con una descrizione degna del sarcasmo gaddiano (p. 232). La raffigurazione dell'uomo di potere è chiaramente antinomica e ha l'intento di spingere l'oggetto verso la ridicolizzazione (Casas Navarro, 2004, p. 121). Degno finale della cerimonia, la proditoria sottrazione della bombetta del duce – ancora un'evocazione gaddiana – utilizzata per un "rito defecatorio",²⁷ mentre il furto della pergamena elogiativa dell'avvenimento ha un'intuibile e dissacrante destinazione collaterale (Camilleri, 2005, p. 236).

Lo scherzo pesante e provocatorio da parte di antifascisti e le gravi conseguenze dell'intolleranza di un regime agli sgoccioli fanno da sfondo a *Il casellante*. All'inizio del volume si fa, infatti, cenno a un delatore, assunto come ferroviere al posto di un comunista, che dimostra la sua gratitudine al regime chiamando i figli Benito e Rachele e la cui esistenza è esasperata dalla *sconcica* (Camilleri 2008, pp. 14-15) da parte del fratello dell'uomo licenziato per colpa sua. La vicenda è ambientata a Vigàta tra il 1942 e il 1943, periodo in cui un fascismo agonizzante non sopporta alcuna azione minimamente sospetta di

26. Camilleri sembra ricalcare lo smascheramento di Hodgart in riferimento alla satira swiftiana (1991, pp. 138-139).

27. La circostanza è ispirata a avvenimenti autentici, citati nella nota alla fine del volume (Camilleri, 2005, pp. 295-296). Potrebbe non essere estraneo anche il mascherone usato come *càntaro* di un brano di *Horcynus Orca* (D'Arrigo, 1975, pp. 38-65), in cui è evidente la tecnica della riduzione.

disfattismo o di critica al potere, per cui, per rispetto moraleggiante del clima bellico, si impone l'ascolto delle sole marce militari. Un duo musicale ha la malaugurata idea di riarrangiare le canzoni di regime, ma purtroppo l'iniziativa produce effetti devastanti: i musicisti sono arrestati per vilipendio, perché "suonavano a spregio l'inno fascista" (p. 72). Durante la loro breve carcerazione si verifica la tragica aggressione alla moglie di uno dei due, il casellante Nino, che si trasforma da mite ferroviere a feroce assassino vendicatore. Ancora una volta, quindi, Camilleri stigmatizza l'ottusa obbedienza all'ideologia che, inculcata in maniera smodata e trasformata in eccesso di zelo e delirio di potere, produce conseguenze drammatiche e irrimediabili.

Un'altra figura caricaturale è il Segretario Federale Caccialupi de *Il nipote del Negus* che, zelante, sospettoso e diffidente, animato dal sacro fuoco della sua incrollabile fede fascista, addebita ogni avvenimento problematico a inverosimili complotti comunisti e interpreta spesso normali circostanze come oltraggi al regime: come "ricompensa" alla sua fin troppo scrupolosa lealtà, sarà trasferito in Somalia.²⁸ La narrazione, un altro esempio di scrittura in bilico tra ricostruzione storica e fantasia, si svolge nel 1929-30 e prende spunto da un evento reale (Camilleri, 2010, p. 178): un giovanotto, imparentato con l'Imperatore d'Etiopia Hailé Selassié, frequenta una Scuola mineraria in Sicilia. Camilleri sottolinea come gerarchi e notabili, locali e nazionali, soprassedano sul colore della pelle e colmino di attenzioni il Principe, per evitare incidenti internazionali e per strumentalizzarlo al fine di favorire la risoluzione dei tesi rapporti di confine nel corno d'Africa. Nel finale del romanzo l'autore inclina verso la farsa, schernendo la totalità delle istituzioni coinvolte: il ragazzo scompare con una cifra esorbitante assegnatagli per una mai avvenuta intermediazione, dopo aver scritto una lettera all'augusto zio piena di insulti per gli italiani che si credono volpi, ma sono "stupidi quanto un asino" (p. 171). In conseguenza, ci sarà a Vigàta una girandola di trasferimenti, nonché il tentato suicidio di una fanciulla e di un adolescente tedesco, entrambi col cuore infranto.

La beffa, già di per sé notevole, diventa bruciante anche perché smentisce la presunta superiorità intellettuale degli ariani civilizzatori, che si sentono in diritto di sottomettere razze ritenute inferiori; Camilleri, operando il rovesciamento, si prende gioco anche dell'ingegnere tedesco e nazista, assertore della virilità teutonica, che disprezza il "negro", ma dovrà fare i conti con l'omosessualità del figlio (p. 168). Anche ne *La pensione Eva* lo scrittore si diverte a canzonare i nazisti: in questo caso punzecchiando la sobrietà forzata degli ufficiali di un sommergibile tedesco che sono costretti loro malgrado, a differenza della rozza truppa, a disdegnare le visite nella locale casa di appuntamenti, perché devono dimostrare di essere votati alla causa hitleriana e non inclini a tali debolezze (Camilleri, 2006, pp. 132-134).

28. Analogamente, i podestà di due paesi cercano di mettersi in mostra col Federale ponendo in cattiva luce l'avversario, col risultato di esasperare i superiori ed essere destituiti entrambi (Camilleri, 2011).

Da segnalare anche la scelta onomastica – Caccialupi, Matarazzo, Montarozzo, Figurino – che è irridente di per sé e contribuisce a deridere tutta un'epoca più attenta alla forma che alla sostanza. L'autore ha precisato che di solito seleziona il nome di un personaggio dopo averne delineato la fisionomia fisica e morale (Brendler & Iodice, 2005, p. 51): nella fattispecie, lo scrittore insiste nella tecnica di riduzione e svalorizzazione, attribuendo in tanti narrativi simili appellativi a *ominicchi* che esaltano il loro ego meschino, imitando una posa mussoliniana, largamente riconoscibile nel contesto, "gamme larghe, i pugni supra ai scianchi" (Camilleri, 2011, p. 175). Nella vastissima galleria di caratteri minori all'interno dei racconti, spiccano inoltre il camerata che chiama il primogenito Balilla (p. 34) e il podestà che impone a un impiegato di mettere al figlio il nome Benito, blandendolo con la promessa di un aumento di salario e informando poi Roma con un compiaciuto telegramma (pp. 212-213).

Il nome Mussolini, peraltro, viene attribuito con intenti derisori da un comunista a un asino, che poi viene venduto e ribattezzato opportunamente Curù. In un'occasione, però, l'animale si impunta, rifiutandosi sciaguratamente di muoversi, proprio davanti all'auto del segretario politico in camicia nera e si sposta solo quando viene battuto e insultato col vecchio nome. "Camina, grannissimo cornuto di Mussolini! [...] Smoviti, Mussolini di mmerda!" (Camilleri, 2012, p. 86). Naturalmente l'uomo subisce ripercussioni, finendo brevemente in gattabuia; tuttavia, chi ci rimette davvero è la povera bestia, destinata ad essere schernita, picchiata e azzoppata, perché diventata bersaglio sostitutivo della rabbia e dell'odio nei confronti del duce che vengono sfogati talvolta sull'incolpevole animale.

In più occasioni nell'opera camilleriana si depreca, inoltre, l'intrusione dello Stato totalitario nella vita quotidiana della gente comune: la falsa moralità e la debole integrità della donna a capo della sezione femminile fascista del paese di Vigàta sono svelati nel racconto *La congiura* (Camilleri, 2011), che pare degno dell'ottava giornata del *Decameron*. Oppure, lo scapolo suscita sospetti perché non offre figli alla Patria e fa immaginare sordidi retroscena di omosessualità o di impotenza agli occhi del solito esagitato gerarca (Camilleri, 2011). Il Federale Mazzacan, squadrato e marcia su Roma, evidenzia la somiglianza fisica col duce, anche se – sottolinea il sornione Camilleri – gli mancava la "taliata volitiva" (Camilleri, 2015b, p. 12) e sbandiera la sua condanna agli accaparratori di guerra, proponendosi come modello di sobrietà, per poi venire solennemente sbugiardato. Inoltre, Camilleri deplora che i bambini non appartengano alle famiglie, ma siano proprietà dello Stato totalitario: il piccolo Mizzica de *Loro di Vigàta* (Camilleri, 2016), per esempio, dotato della particolare abilità di individuare oggetti di valore, inavvertibili da altri, viene affidato a un velleitario scienziato, allo scopo di rintracciare giacimenti aurei o petroliferi. Ai familiari viene ora assegnato, ora revocato un mensile, secondo i risultati ottenuti, finché il bambino, esausto per questa lunatica serie di situazioni, rinuncia a utilizzare il suo dono, fingendo di non possederlo più, per poter condurre una vita normale.

Chiaramente Camilleri agisce deformando alcune delle circostanze di partenza, veritiere e storicamente accertate, in chiave caricaturale e grottesca e, come Pérez-Reverte, non risparmia nemmeno l'ideologia comunista, nella sua esaltazione delle gerarchie al potere. In *Uno strano scambio di persona* (Camilleri, 2000) lo scrittore narra un comico episodio in cui è protagonista suo padre, che per un equivoco finisce in un articolo elogiativo della *Pravda*; il regime fascista profitta dell'occasione per fare propaganda, ostentando la propria improbabile imparzialità politica. Nel racconto *La rivelazione*, infine, Camilleri si prende gioco del culto della personalità nei confronti di Stalin che, a giudizio dei suoi adepti, "lumi e guida", non potrebbe mai provare paura per nulla (Camilleri, 2011, p. 296). Il protagonista è un comunista ex confinato a Lipari, che dopo la guerra ritarda il rientro a casa, finendo ripetutamente in carcere: la prima volta perché massakra l'ex segretario fascista di Lipari, meravigliandosi per l'arresto, "E allura che minchia di liberazioni è?" (p. 293) – si chiede –, interrogativo che ricorda il finale della novella verghiana *Libertà*. In seguito rivela di aver avuto una crisi mistica dopo una visione e che aveva temporeggiato appositamente, perché non voleva danneggiare l'antica fede laica, abiurata per abbracciare la religione (passando da una fede cieca a un'altra, sottolinea implicitamente Camilleri). Il poveretto non saprà mai che la sua conversione era in realtà il frutto di una beffa ai suoi danni, organizzata da un avversario politico, un liberale anche lui al confino, il quale morendo chiede a un prete di rendere nota la montatura. Costui, però, se ne guarda bene: il caso del comunista pentito aveva recato un incalcolabile danno al partito storicamente avverso al clero e il presunto smascheramento viene strumentalizzato in chiave politica.

4. Conclusioni: scrivere del passato, per non dimenticarlo

Il tema della burla, della mistificazione, dello scambio di persona, intenzionale o meno, sono strategie narrative largamente impiegate da Camilleri. Con l'arguzia che lo contraddistingueva è riuscito nell'intento di svergognare "i vizi privati e le pubbliche virtù" soprattutto delle gerarchie fasciste, che nascondono dietro la facciata della camicia nera avidità e avarizia, malvagità e sadismo, deprecando che tali atteggiamenti, secondo il suo giudizio *tranchant*, non siano mai del tutto scomparsi e anzi abbiano ripreso vigore (Alferj, 2010, I, min. 107-108).

Se l'atteggiamento privilegiato da Camilleri è dunque quello di chi non si mostra indifferente, prende una decisa posizione nei confronti della società civile e offre una precisa scelta morale, dal canto suo, dopo più di vent'anni dalla pubblicazione di *Territorio Comanche* (1994), Pérez-Reverte riprende il discorso sulla guerra civile nella ex Jugoslavia con *El pintor de batallas* (2006), una delle sue opere più intense ed emotive, scopertamente autobiografica. Nell'*incipit* del libro, come in tanti romanzi di Montalbano, Faulques, il protagonista, si prepara il caffè dopo una lunga nuotata, ma nella prosecuzione della vicenda ci sono analogie tra i due autori ben più di peso. Faulques è un

ex fotoreporter di guerra che, abbandonata la fotografia, manipolabile e solo presuntamente obiettiva, confida di poter individuare la verità attraverso la pittura, arrivando alla conclusione che la falsificazione della storia, paradossalmente, produca la realtà dei fatti: anche se mediocre "sólo el artista es veraz. Es la fotografía la que miente" (Pérez-Reverte, 2006, p. 280). In filigrana, è palese l'allusione metaforica alla superiorità dello scrittore sul cronista, con un'affermazione parallela a quella con la quale Camilleri ha affidato maggiore credibilità al letterato, svincolato da costrizioni, rispetto allo storico, che è tenuto a esibire le fonti e purtuttavia non dà garanzia di verità (Camilleri, 1984, p. 69). D'altro lato, il tema portante del romanzo consiste nell'importanza della conservazione della memoria, legata però all'obbligo di assunzione di responsabilità, perché l'uomo che cerca di guardare con l'indifferenza del testimone distaccato – come aveva creduto di fare il fotografo – non è incolpevole e non può illudersi di sottrarsi al coinvolgimento e alle conseguenze degli accadimenti. Trascinato suo malgrado in una polemica con la storica Roca Barea, che l'ha accusato di alimentare la cosiddetta *leyenda negra*, Pérez-Reverte, ha infatti orgogliosamente replicato: "Mis errores, como mis aciertos si los tengo, son exclusivamente míos. Yo cazo solo" (Pérez-Reverte, 2020a).

L'opera di Camilleri e di Pérez-Reverte si configura, così, come un affresco della società contemporanea ad opera di autori di età diversa e di diversa Nazione che hanno subito un differente potere autocratico e hanno similmente auspicato il riscatto delle loro generazioni. Entrambi hanno sentito la necessità di rielaborare emotivamente gli eventi e raccontare diffusamente – anche in scritti non narrativi che qui non hanno trovato spazio – il periodo della dittatura, pur percepito ancora recente, tragico e condizionante, con una sorta di partecipata imparzialità, derivante anche dal distacco temporale. A testimonianza della perseveranza del suo impegno civile, il 25 aprile 2019, non a caso nell'anniversario del giorno della Liberazione dell'Italia dal nazifascismo, Camilleri, insieme allo storico Giardina e la senatrice a vita Segre – *sopravvisuta ad Auschwitz* – ha lanciato un appello in difesa dello studio della Storia nelle scuole italiane (Camilleri, Giardina & Segre, 2019).

Solo a una lettura superficiale, quindi, la scrittura dell'autore siciliano può apparire più comica e umoristica, rispetto alle sarcastiche e talvolta polemiche raffigurazioni revertiane, velate di non dissimulata amarezza, in particolare nelle sue pubblicazioni più recenti; al loro atteggiamento satirico si può attribuire una volontà di militanza, di consapevole partecipazione etica: "The chief distinction between irony and satire is that satire is militant irony: its moral norms are relatively clear, and it assumes standards against which the grotesque and absurd are measured" (Frye, 1990, p. 223). Ambedue gli scrittori con l'ironia mirano non tanto all'esercizio di potere (Lewis, 1989, p. 13), quindi, ma a configurarsi come portatori di senso (Aznar Pastor, 2013, p. 2), alla satira come necessaria strategia comunicativa nell'ambito sociale e politico (Marimón Llorca, 2005, p. 53). Il *sense of humour* di ambedue, alleggerendo apparentemente questo materiale ancora così scabroso, senza per questo banalizzarlo, ha la capacità di avvicinare milioni di lettori comuni alla Storia; ha il

merito di far riflettere sul passato talvolta col sorriso, talaltra con una smorfia sardonica; ha la possibilità di mantenere viva la memoria, senza la quale un Popolo diventa solo un manzoniano “volgo disperso”, orfano delle proprie origini e del proprio retaggio.

Bibliografia

- Alferj, V. (Ed.). (2010). *Abecedario di Andrea Camilleri*, video-intervista in 2 dvd. Roma: Derive & Approdi.
- Allemann, B. (1971). *Ironia e poesia*. Milano: Mursia.
- Auden, W.H. (1962). The Shield of Perseus. Notes on the comic. In W.H. Auden, *The dyer's hand and other essays* (pp. 371-385). London: Faber and Faber.
- Aznar Pastor, C. (2013). L'humour d'Arturo Pérez Reverte face à une société en crise. *Cahiers de Narratologie*, 25. doi: 10.4000/narratologie.6786.
- Benvenuti, G. (2015). Un dittico fascista. In S. S. Nigro (Ed.), *Gran Teatro Camilleri* (pp. 51-68). Palermo: Sellerio.
- Bonafin, M. (2001). *Contesti della parodia: Semiotica, antropologia, cultura medievale*. Torino: Utet.
- Booth, W. C. (1974). *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press.
- Brendler, A., & Iodice, F. (2005). Intervista ad Andrea Camilleri sui nomi (Roma, 16/09/2002). *Italianistica. Rivista Di Letteratura Italiana*, 34 (2), 47-57.
- Camilleri, A. (1984). *La strage dimenticata*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (1995). *Il Birraio di Preston*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (2000, 23 agosto). Storie di Vigàta e dintorni. Uno strano scambio di persona. *La Stampa*.
- Camilleri, A. (2003). *La presa di Macallè*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (2005). *Privo di titolo*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (2006). *La pensione Eva*. Milano: Mondadori.
- Camilleri, A. (2008). *Il Casellante*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (2010). *Il nipote del negus*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (2011). *Gran Circo Taddei e altre storie di Vigàta*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (2012). *La regina di Pomerania e altre storie di Vigàta*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (2015a). *La targa*. Milano: Rizzoli.
- Camilleri, A. (2015b). *Le vichinghe volanti e altre storie d'amore a Vigàta*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (2016). *La cappella di famiglia e altre storie di Vigàta*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A., Giardina, A. & Segre L., (2019, 25 aprile). La storia è un bene comune. *La Repubblica*.
- Caprara, G. (2019). Andrea Camilleri, un treno ancora in corsa: l'opera tradotta e il successo internazionale. In S. Demontis (Ed.), *Quaderni camilleriani/9. Il telero di Vigàta* (pp. 23-36). Cagliari: Grafiche Ghiani. Disponibile su <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-9/>.
- Casas Navarro, R. (2004). Semántica y pragmática de la ironía verbal. *Letras*, 75 (107-108), 117-141.
- Chaves Nogales, M. (2001). *A sangre y fuego*. Madrid: Espasa Calpe.

- Collado Rodríguez, F. (1998). Mito, círculo, parodia: del modernismo anglosajón a la metaficción historiográfica de Pérez-Reverte. *Exemplaria. Revista de literatura comparada*, 2, 47-63.
- Demontis, S. (2001). *I colori della letteratura*. Milano: Rizzoli.
- Demontis, S. (2004). Un'infanzia da sillabario. Il fascismo secondo Camilleri. In G. Marci (Ed.), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri* (pp. 65-84). Cagliari: Cucc.
- Frye, N. (1990). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press. (10ª ed.).
- Gadda, C. E. (2002). *Eros e Priapo (Da Furore a cenere)*. Milano: Garzanti.
- Genette, G. (1997). *Palinsesti: La letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi.
- Giannetto, N. (1977). Rassegna sulla parodia in letteratura. *Lettere Italiane*, 29 (4), 461-48.
- Hodgart, M. (1991). *La satira*. Padova: Muzzio.
- Jankélévitch, V. (1997). *L'ironia*. Genova: Il Melangolo.
- Lewis, P. (1989). *Comic Effects: Interdisciplinary Approaches to Humor in Literature*. Albany: Suny Press.
- Lupo, F. (Ed.). (1997-). Camilleri Fans Club. www.vigata.org
- Maramotti, L. (2014). La Spagna dell'età napoleonica nei romanzi storici di Arturo Pérez-Reverte. *Confluenze. Rivista di studi ispanoamericani*, 6 (1), 150-164.
- Marimón Llorca, C. (2005). Sobre el sentido irónico en español. Aspectos pragmáticos y lexicográficos. *EPOS*, 20-21, 33-54.
- Martin, J. C. (2012). La sombra del águila de Arturo Pérez Reverte: un roman-miroir de la rupture. *Babel*, 26, 163-177. doi: 10.4000/babel.2531.
- Mc Intyre, J. (2010). Colloquial Castigation of the French, the Russians, the Spaniards and Napoleon in Arturo Pérez-Reverte's *La sombra del águila*. *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura*, 8, 27-45.
- Muecke, D. C. (1969). *The compass of irony*. London: Methuen.
- Novelli, M. (2009). Il rosso e i neri. Fascismo e religione, sessualità e violenza in Andrea Camilleri, *La presa di Macallè*. In C. Milanese (Ed.), *Il romanzo poliziesco: La storia, la memoria* (pp. 93-102). Bologna: Atranea.
- Percival, A. (2005). Juegos paródicos en *La sombra del águila* y *Un asunto de honor* de Arturo Pérez-Reverte. *Romance Quarterly*, 52 (2), 108-114. doi: 10.3200/RQTR.52.2.108-114
- Pérez-Reverte, A. (1986). *El húsar*. Madrid: Akal.
- Pérez-Reverte, A. (2004). *Cabo Trafalgar*. Madrid: Alfaguara.
- Pérez-Reverte, A. (2006). *El pintor de batallas*. Madrid: Alfaguara.
- Pérez-Reverte, A. (2012). *El tango de la guardia vieja*. Madrid: Alfaguara.
- Pérez-Reverte, A. (2015). *La guerra civil contada a los jóvenes*. Madrid: Alfaguara.
- Pérez-Reverte, A. (2016a). *Todo Alatriste*. Madrid: Alfaguara.
- Pérez-Reverte, A. (2016b). *Falcó*. Madrid: Alfaguara.
- Pérez-Reverte, A. (2016c). *La sombra del águila*, Barcelona: Debolsillo (1ª ed. Madrid: Alfaguara, 1993)
- Pérez-Reverte, A. (2017). *Eva*. Madrid: Alfaguara.
- Pérez-Reverte, A. (2018). *Sabotaje*. Madrid: Alfaguara.
- Pérez-Reverte, A. (2020a, 3 gennaio). Conspirofobia y otros asuntos. *El Mundo*.
- Pérez-Reverte, A. (2020b). *La cueva del cíclope: Tuiteos sobre literatura en el bar de Lola* (2010-2020, edizione e-book). Madrid: Alfaguara.

- Pérez-Reverte A., & Del Rincón, R. (2012). *La sombra del águila*. Ilustrador R. Del Rincón. Valladolid: Galland Books.
- Reyes, G. (2004). Pragmática y metapragmática: la ironía lingüística. In I. Lerner, R. Nival, A. Alonso (Edd.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, New York, 16-21 luglio 2001 (Vol. 1, pp. 147-158). Disponible su https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_1_018.pdf.
- Rodas, C. B. (2001). Mundos posibles e historia en *La sombra del águila* de Arturo Pérez Reverte. In A. Sánchez de Aguilar (Ed.), *De Historias y Ficciones: Estudios literarios españoles del medioevo a la contemporaneidad* (pp. 157-166). Madrid: Effha.

